

La Béatrice et le Vampire / Anis Abou Ghannam. — Extrait de
: Revue des lettres et de traduction. — N° 13 (2008), pp. 125-
138.

I. Baudelaire, Charles, 1821-1867 — Critique et interprétation.
II. Poètes français — 19e siècle.

PER L1037 / FL232767P

LA BÉATRICE ET LE VAMPIRE

Anis ABOU GHANNAM
Université Saint-Esprit - Kaslik

Plusieurs femmes ont inspiré Baudelaire. Jeanne Duval et Aglaé Sabatier sont les protagonistes des deux cycles les plus importants de la première section des *Fleurs du Mal*. Les baudelairistes ont tendance à les présenter comme deux figures antinomiques. Chaque femme semble incarner une idée.

Appliquées d'une manière absolue, la spiritualité et l'animalité fonctionnent comme des étiquettes incompatibles avec l'évolution psychologique du poète. L'« Ange plein de lumières » ne détient pas l'exclusivité de l'Idéal. Malgré ses attributs négatifs, la Vénus noire partage avec elle cette qualité.

Successivement Béatrice et Vampire, la mulâtresse subit une métamorphose qu'opèrent les variations affectives du poète. La dualité de la « belle ténébreuse » ne s'inscrit pas seulement dans le cadre d'un poème, mais aussi dans celui d'une création, d'une conception, d'une expérience et d'une mode.

LE VAMPIRE

*Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif es entrée;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,*

*De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
- Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,*

*Comme au jeu le joueur têtue,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne,
- Maudite, maudite sois-tu!*

*J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.*

*Hélas! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit:
« Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
À ton esclavage maudit,*

*Imbécile! – de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire! »*

Les Fleurs du Mal, I, 31.

Albert Cassagne écrit à propos de ce poème: « Une pièce (*le Vampire*, 32) est mixte et d'une figure toute particulière. Elle comprend 2 groupes de 3 strophes chacun. Dans chacun des 2 groupes, les 2 premières strophes sont en rimes croisées, et la dernière en rimes embrassées, disposition qui paraît destinée à donner un relief spécial au dernier vers du premier groupe et au dernier vers de la pièce en les détachant davantage des précédents »¹. Une telle observation se limite à l'une des structures du poème et ne tient pas compte du lien qui existe entre la structure « toute particulière » des rimes et les autres structures. La conclusion que tire Cassagne porte sur l'effet prosodique que produit la disposition des rimes dans la troisième strophe de chaque groupe et laisse de côté le rôle que joue cette disposition comme indice pertinent.

Il est difficile d'admettre que la disposition des rimes ait pour fonction de détacher le dernier vers de chaque groupe. Cassagne semble confondre

(1) A. Cassagne, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 86.

la disposition des rimes avec la structure de la phrase; un vers n'est pas seulement défini par la rime, et la disposition embrassée n'a pas pour but de « détacher » le dernier vers de la strophe du premier, car, s'il en est ainsi, comment expliquer le rapprochement du second et du troisième vers et comment expliquer le détachement du dernier vers par rapport au premier? Un vers peut être détaché d'un autre par la rime, mais non par le sens et la structure de la phrase, comme il peut l'être par les trois à la fois. Ainsi, la troisième strophe du premier groupe est syntaxiquement liée à la deuxième. De même, la troisième strophe du second groupe fait suite à la précédente. Quel est donc le rôle assigné à la disposition des rimes? Ce rôle est-il lié à celui que jouent les autres structures du poème?

La disposition des rimes n'est pas, comme le pense Cassagne, « curieuse »; elle est l'expression d'une volonté et d'une conscience. Elle est d'autant plus justifiée qu'elle recoupe avec la structure syntaxique, rhétorique et thématique. Comment se présente cette disposition?

Voici le schéma de la disposition des rimes dans chaque strophe:

<u>Strophe 1</u>	<u>Strophe 2</u>	<u>Strophe 3</u>
A	c	e
B	d	f
A	c	f
B	d	e
<u>Strophe 4</u>	<u>Strophe 5</u>	<u>Strophe 6</u>
G	I	k
H	j	l
G	I	l
H	j	k

La disposition des rimes est croisée dans les strophes 1, 2, 4 et 5; elle est embrassée dans les strophes 3 et 6. Cette dernière disposition remplit la fonction de démarcation. Elle vise à séparer les trois premières

strophes des trois strophes qui suivent. Cette délimitation impose au poème une structure binaire, équilibrée et symétrique.

La dualité de la structure des rimes sous-tend celle des personnages. Le « je » du vers 13 répond au « toi » du premier vers. La femme domine la première partie du poème, tandis que le poète domine la seconde. La place de ce dernier est reléguée au second plan dans la première partie parce qu'il subit l'envoûtement de la femme-vampire. En revanche, dans la seconde partie, il tente en vain d'échapper à cette fascination. La structure des rimes est en relation avec celle des thèmes.

Le poète maudit la femme fatale parce qu'elle l'assujettit (v. 1-12). La malédiction est le résultat de l'esclavage. Elle est la conséquence logique de trois causes, marquées par les trois groupes d'apostrophe et exprimant, par gradation progressive, la manière dont la femme s'est imposée au poète:

1. Dans une première étape, elle a envahi (« es entrée », v. 2) le « cœur » du poète. Cet envahissement a atteint le siège de la sensibilité. Sous le coup de cette blessure affective, le cœur est « plaintif ».
2. Dans une deuxième étape, elle a pris possession (« faire ton lit et ton domaine », v. 6) de son « esprit ». La conquête féminine passe du siège de la sensibilité à celui de l'intelligence.
3. Dans la troisième étape, la femme a asservi (« je suis lié », v. 7) la personnalité entière du poète. Il est condamné à subir le charme de cette femme et à vivre prisonnier de son amour. La malédiction apparaît comme un défolement et un soulagement provisoires.

Il tente alors de s'évader pour recouvrer la liberté qui lui épargne les tortures de l'exil, de la dépendance et de la chute. La quête de la liberté représente le pôle opposé à l'esclavage érotique et maudit. Elle se développe d'une manière dramatique dans le second volet du diptyque (v. 13-24). Le processus dramatique se déroule en trois moments:

1. Dans le premier, est exprimée la requête du poète (v. 13-16);
2. Dans le deuxième, est signifié le refus des agents de la liberté (v. 17-21);
3. Dans le troisième moment, est expliquée la raison de ce refus (v. 21-24).

Le « glaive » et le « poison » sont les agents de la liberté. Ils devraient « délivrer » le poète de l'« empire » de la femme. Entre elle et le poète s'engage une lutte dramatique. C'est le duel entre la femme souveraine et le poète asservi, entre la maîtresse et l'esclave. Le duel aboutit à l'échec de la liberté et consacre la victoire de la tyrannie.

En réalité, le « je » du poète est partagé entre l'assujettissement érotique et la liberté morale. Mais le « je » libidineux demeure plus fort que le « je » moral, parce que son attachement est maladif. La nécrophilie du poète n'est pas seulement l'expression d'un attachement posthume, mais aussi l'espoir d'une résurrection « fantastique ». Par conséquent, l'amour remplit une fonction de continuité entre la vie et la mort, dans la mesure où il est la manifestation d'un sentiment tellement intense et infini qu'il ne dissocie pas la femme vivante de la femme morte. Le sentiment qui survit à la mort de l'être aimé est le signe d'un dépassement et d'une purification, mais il ne demeure pas moins un esclavage. Cependant, c'est un esclavage différent, car il existe un esclavage conséquent à la vie de la femme fatale et un esclavage conséquent à sa mort.

La structure thématique repose donc sur une double « postulation », l'une vers la liberté, l'autre vers l'esclavage. Cette structure binaire est soutenue par la structure phrastique.

La progression de l'indignation s'exprime au moyen d'une double structure, anaphorique et ascendante.

1- La structure anaphorique est double:

1-1- La première structure anaphorique s'étend sur les sept premiers vers du poème:

- v. 1: Toi qui [...];
- v. 3: Toi qui [...];
- v. 7: Infâme à qui [...].

1-2- La deuxième structure anaphorique occupe les quatre vers qui suivent:

- v. 8: Comme [...];

- v. 9: Comme [...];
- v. 10: Comme [...];
- v. 11: Comme [...];

Entre ces deux structures anaphoriques, il n'y a pas solution de continuité; car la deuxième structure coexiste avec la première dans les six premiers vers:

- v. 1: Toi qui, *comme* [...];
- v. 3: Toi qui, forte *comme* [...] ².

La troisième apostrophe est suivie des quatre analogies précitées. Par conséquent, la similitude anaphorique relaie l'apostrophe anaphorique.

2- La structure ascendante repose sur trois groupes d'apostrophes. Elle se développe suivant une expansion progressive des propositions relatives. Chaque proposition est une reprise plus intense et plus violente de la proposition qui précède. Ce crescendo de la structure syntaxique est marqué par l'accroissement volumique de chaque groupe:

- 2-1- premier groupe: v. 1 et 2;
- 2-2- deuxième groupe: v. 3, 4, 5 et 6;
- 2-3- troisième groupe: v. 7, 8, 9, 10 et 11.

Cette succession ternaire aboutit à l'explosion de la malédiction.

En revanche, dans la seconde partie du poème (v. 13-24), la structure de la phrase est élémentaire, que ce soit dans la requête du poète ou dans la réponse qui lui est donnée.

1. Dans la requête, les deux indépendantes coordonnées par « et » sont disposées suivant le procédé du parallélisme: le vers 15 est parallèle au vers 13 et le vers 16 est parallèle au vers 14. Mais ce parallélisme n'affecte pas la fonction de l'ensemble des groupes qui composent chaque proposition:

- 1-1- 1^{re} proposition: S + V + COD + COI;
- 1-2- 2^e proposition: S + V + COI+ COD³.

(2) C'est, nous qui soulignons.

(3) S = sujet; V = verbe; COD = complément d'objet direct; COI = complément d'objet indirect.

2- Dans la réponse, il existe deux phrases formées chacune de deux propositions et disposées en chiasme:

2-1- 1^{re} phrase: PP + PS;

2-2- 2^e phrase: PS + PP⁴.

La structure élémentaire des phrases de la seconde partie correspond à la simplicité du ton et surtout à la structure rhétorique. Une telle structure repose sur l'emploi de deux procédés complémentaires:

1. *le dialogue*: il s'engage entre le poète, désigné par le pronom de la première personne du singulier, et les agents de la liberté, le glaive et le poison:

- v. 13: J'ai prié le glaive [...];

- v. 15: J'ai dit au poison [...].

2. *la prosopopée*: les agents de la liberté, êtres inanimés, possèdent le don de la parole; ils font savoir au poète leur intention:

- v. 17-18: le poison et le glaive [...] m'ont dit [...].

L'emploi de ces deux procédés vise à donner au poème sa dimension dramatique. Le poète, prisonnier de sa passion et réduit à l'impuissance, suscite la pitié. La femme, souveraine et tyrannique, inspire la terreur.

C'est ce caractère de la femme fatale qui est mis en relief dans la première partie du poème. Baudelaire emploie six « comparaisons » pour dire comment la femme établit sa souveraineté:

1. par la violence irrésistible: « comme un coup de couteau » (v. 1);

2. par la force diabolique: « forte comme un troupeau De démons » (v. 3-4);

3. par l'attachement inébranlable:

- Comme le forçat à la chaîne (v. 8);

- Comme au jeu le joueur têtue (v. 9);

- Comme à la bouteille l'ivrogne (v. 10);

- Comme aux vermines la charogne (v. 11).

(4) PP = proposition principale; PS = proposition subordonnée.

La dimension dramatique est commune aux deux volets du poème, bien que son expression soit différente. La passion amoureuse s'assimile à un duel à mort qui oppose l'homme asservi à la femme tyrannique.

Ainsi, la dualité est le trait qui caractérise le poème. Elle se retrouve au niveau de la structure des thèmes, des rimes, de la phrase et des procédés de style. Elle représente, par conséquent, le pivot autour duquel tourne le poème.

La dualité immanente au poème est en relation avec celle qui soutient le titre de la section et celui du recueil. Le poème se compose de deux thèmes principaux: celui de l'esclavage érotique et celui de la liberté (avortée). La dualité thématique est liée à la signification du titre donné à la section: « Spleen et Idéal ». La tyrannie de la femme représente une manifestation du spleen, parce qu'elle réduit le poète à l'impuissance et au ridicule; il est le jouet et la proie de la femme. En revanche, l'aspiration à la liberté est en même temps un désir et une volonté de retrouver l'idéal moral et esthétique.

L'idéal esthétique n'est autre que l'œuvre d'art surgie de cet esclavage érotique; il représente cette « fleur malade » sortie d'une âme éprouvant la nostalgie du beau et victime du mal. La dualité ne s'établit pas seulement entre une postulation vers le Bien et une postulation vers le Mal, mais aussi entre une aspiration vers le Beau et un enlèvement dans le Mal. Le Mal est donc en lutte dramatique avec le Bien et avec le Beau. Voici un schéma qui montre le lien étroit qui existe entre le poème, la section et le recueil:

1. Œuvre :	Fleurs	Mal
2. Section :	Idéal	Spleen
3. Poème :	Liberté	Esclavage

Il est possible de dépasser le cadre de la cohérence qui existe entre les trois niveaux de cette œuvre d'art poétique en rattachant le poème à la représentation de l'Amour par Baudelaire. Dans le *Salon de 1859*, le critique d'art se lève contre la peinture « néo-grecque », qui représente des « moutards antiques » en train de « jouer à la balle antique et au cerceau

antique, avec d'antiques poupées et d'antiques joujoux »⁵. Cette « école des pointus », comme l'appelle Baudelaire, manque d'imagination; c'est pourquoi sa représentation de l'Amour apparaît vulgaire et ridicule. C'est alors que le critique expose sa propre représentation: « Pour moi, si j'étais invité à représenter l'Amour, il me semble que je le peindrais sous la forme d'un cheval enragé qui dévore son maître, ou bien d'un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie, traînant, comme un spectre ou un galérien, des chaînes bruyantes à ses chevilles, et secouant d'une main une fiole de poison, de l'autre le poignard sanglant du crime »⁶.

Cette allégorie de l'amour permet de voir le lien qui existe entre la création poétique et la critique artistique. Cette représentation concrète contient tous les éléments que nous avons déjà dégagés du poème.

La similitude « comme un troupeau de démons » (v. 3-4) recoupe avec l'incarnation démoniaque de l'amour: « un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie ». L'amour est vu sous son aspect sensuel et destructeur; la lassitude qu'exprime le cerne des yeux résulte de la satisfaction de la chair et de l'épuisement du corps. C'est un mécanisme d'auto-destruction.

Mais cette mort du corps épuisé par la « débauche et l'insomnie » est aussi la conséquence de l'esclavage érotique. Cette sujétion est symbolisée par les « chaînes bruyantes ». L'assujettissement constitue l'un des attributs fondamentaux de l'amour. Le symbole des « chaînes bruyantes » rejoint l'image du forçat enchaîné (v. 8: « Comme le forçat à la chaîne »).

L'amoureux, prisonnier de son amour, aspire à retrouver la liberté perdue. Il doit employer certains moyens pour la recouvrer. Il a recours alors à la « fiole de poison » ou au « poignard sanglant du crime ». Le « poison » et le « poignard » répondent au « glaive » et au « poison » dont se sert le poète pour être délivré de la femme.

(5) Baudelaire, *Œuvre complètes* (OC, I ou II), II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 637.

(6) OC, II, p. 639.

Quatre ans séparent le poème publié en 1855 du *Salon de 1859*. Malgré cet intervalle de temps, l'inspiration de Baudelaire demeure continue et cohérente. Elle a évolué dans le sens d'une orchestration des mêmes idées et des mêmes sentiments.

Les idées de maîtresse et d'esclave sont synonymes de celles de bourreau et de victime. Pour Baudelaire, l'amour se définit par ce rapport. Il entretient un déséquilibre constant entre les deux amants. Ce déséquilibre ne résulte pas d'une disproportion dans la passion qui enflamme également les deux partenaires, mais d'une différence dans leur attitude et leur comportement: « Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau; l'autre, c'est le sujet, la victime »⁷. Le plus souvent, c'est la femme qui joue le rôle de bourreau. Cette prédominance apparaît nettement dans plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal* où le poète se complaît dans son assujettissement.

La femme-bourreau est assimilée à un animal, à un monstre ou à un être infernal. Elle se métamorphose en « tigre » (« Le Léthé », « Les Bijoux »), en « bête implacable et cruelle » (« Je t'adore à l'égal [...] »), en « buveur du sang du monde » (« Tu mettrais l'univers [...] »), en « Mégère libertine » (« Sed non satiata ») et en « amazone inhumaine » (« Duellum »). En revanche, le poète éprouve du plaisir à être un « Martyr docile » et un « innocent condamné, Dont la ferveur attise le supplice » (« Le Léthé »). Il joue aussi le rôle inverse, c'est-à-dire celui du « Bourreau plein de remords » dans le poème intitulé « À une Madone » et du vengeur dans « À celle qui est trop gaie ». La « douceur d'être alternativement victime et bourreau » provient d'une double tendance, l'une vers le sadisme, l'autre vers le masochisme. L'alternance de ces deux rôles est clairement exprimée dans « L'héautontimorouménos »:

*Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!*

(7) OC, I, p. 651.

Une deuxième raison d'ordre psychologique permet d'expliquer cette alternance. Elle est liée au besoin de variété et de changement. Quand le poète joue le rôle de victime, il a deux choix possibles: soit jouer le rôle de bourreau pour changer la situation de sujet, soit aspirer à la liberté pour échapper à son double jeu. Dans « Le Vampire », la quête de la liberté est une conséquence de la sujétion. La situation de sujet résulte du rôle d'opératrice joué par la femme. Ainsi se trouvent liés les thèmes de bourreau, de victime et de liberté.

Le poème est aussi le reflet exact des rapports tendus qui ont existé entre Jeanne Duval et le poète.

La *Correspondance* permet de marquer l'influence de l'expérience amoureuse sur la création poétique. Dans une lettre adressée à sa mère, le poète explique les raisons qui l'ont poussé à quitter Jeanne et les conséquences qu'elles ont entraînées. La mulâtresse n'a plus que des défauts qui se manifestent dans son caractère et son comportement. Elle ne lui est pas reconnaissante des efforts qu'il déploie pour la satisfaire. Elle pousse l'ingratitude jusqu'à agir contre la volonté du poète, révélant par ce comportement soit sa maladresse soit sa méchanceté. Elle devient tyrannique et possessive à tel point qu'elle le réduit à n'être qu'un jouet entre ses mains. Elle manque de curiosité, de culture et de sentiment. Elle se montre parfois sadique. Pour échapper à son « empire », il essaie de la supprimer: il la blesse à la tête avec une console⁸. L'expérience inspire et colore le poème. Le poème, à son tour, est le miroir stylisé de la vie. C'est là un aspect de l'unité qui existe entre la création poétique et le sentiment vécu.

La création poétique, chez Baudelaire, est originale, non seulement parce qu'elle repose sur une expérience douloureuse, mais aussi parce qu'elle respecte un principe esthétique, celui de la dualité du Beau. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, le critique affirme que « le beau est fait d'un élément éternel, invariable [...], et d'un élément relatif, circonstanciel [...] »⁹. Un peu plus loin, il précise la nature et la fonction de ce second élément par rapport au premier: « La portion éternelle de

(8) Baudelaire, *Correspondance*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 193.

(9) *OC*, II, p. 685.

beauté sera en même temps voilée et exprimée, sinon par la mode, au moins par le tempérament particulier de l'auteur »¹⁰. Nous avons déjà vu ce que doit le poème au « tempérament particulier » de Baudelaire. Reste à voir ce qu'il doit à « l'époque » ou à la « mode ».

Lorsque le poème parut pour la première fois dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} juin 1855, il portait le titre suivant: « La Béatrice ». En 1857, lors de la parution de la première édition des *Fleurs du Mal*, le poème était intitulé « Le Vampire ». Ces deux titres respectifs répondent à certaines raisons d'ordre sociologique et psychologique.

Le premier titre est une référence à Dante. La vogue du poète italien au XIX^e siècle est incontestable. Elle est due à la traduction de *La Divine Comédie* par Pier Angelo Fiorentino et à l'engouement du siècle pour le Moyen Âge en général. Le choix du premier titre reflète une mode largement répandue grâce au succès obtenu par le personnage féminin central du chef-d'œuvre italien et répond à une double intention: laudative et ironique. Ironique dans la mesure où la femme de Baudelaire ne correspond pas à celle de Dante. La première est un être infernal; la seconde un être céleste. Le contraste s'établit entre l'expression, qui est un sacrifice à une mode, et l'intention, qui est fondée sur la connaissance d'une évolution dans la conception de la femme au XIX^e siècle. Laudative dans la mesure où cette femme est nécessaire au poète. Elle est la Béatrice, au sens positif du terme. Elle incarne l'image d'un idéal fêlé auquel le poète reste attaché malgré sa fragilité.

Cette image, dont l'éclat même annonce la disparition, précède celle de la buveuse de sang. La substitution de la seconde image à la première permet de constater une évolution psychologique qui vient s'ajouter à l'évolution sociologique. Elle s'est produite aux environs du 11 septembre 1856, comme en témoigne une lettre adressée à sa mère. Dans cette lettre, le regret qu'il éprouve dévoile son attachement profond malgré la séparation « irréparable »: « Moi, je sais que, quelque agréable aventure, plaisir, argent, ou vanité qui m'arrive je regretterai toujours cette femme ». Le vide affectif est comblé par un regard nostalgique

(10) *Ibid.*, p. 685.

qu'il jette sur l'image radieuse de Jeanne: « [...] je vous avouerai que j'avais mis sur cette tête toutes mes espérances, comme un joueur; cette femme était ma seule distraction, mon seul plaisir, mon seul camarade [...] »¹¹. L'image du « joueur » est commune au poème et à la lettre, mais elle a deux sens différents: dans le poème, elle exprime l'attachement fatal; dans la lettre, elle traduit la promesse d'une vie sentimentale absolument positive. Le prélude ne tient pas la promesse de l'avenir. Le rêve d'un idéal affectif est brisé par la réalité d'une nature enracinée dans le mal.

Le renversement du rêve dépouille Jeanne de sa divine splendeur. La déité se transforme en vampire. Cette nouvelle image ne traduit pas l'ironie du poète, mais son indignation. Le choix de cette image répond à l'exigence du Romantisme « frénétique » et à la vogue du vampirisme due à l'influence de Byron et du roman noir anglais.

Le vampire de Baudelaire est différent de celui du Romantisme « frénétique ». Ce dernier est un héros fatal à lui-même et à ceux qui l'entourent; son amour est maudit; il entraîne à la destruction la femme à laquelle il s'attache. Charles Nodier résume bien cette première manifestation du vampire: « Le Vampire épouvantera de son horrible amour les songes de toutes les femmes; et bientôt, sans doute, ce monstre encore exhumé prêtera son masque immobile, sa voix sépulcrale, son œil d'un gris mort... tout cet attirail de mélodrame à la Melpomène des boulevards »¹².

Chez le poète des *Fleurs du Mal*, le vampire n'est pas un héros fatal, mais une héroïne fatale. Cette représentation correspond à celle de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mario Praz distingue deux incarnations du vampire correspondant à l'évolution littéraire de cette époque: « La fonction de la flamme qui attire et brûle est remplie par l'homme fatal (le héros byronien) dans la première partie du siècle, par la femme fatale dans la seconde moitié: dans le premier cas le papillon destiné au sacrifice est la femme, dans le second cas, l'homme¹³ ». Le titre que

(11) *Correspondance*, I, p. 356.

(12) *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, 1820, t. I, p. 417.

(13) M. Praz: *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Denoël, 1977, p. 180.

Baudelaire a donné à son poème se rattache en apparence à la mode répandue au XIX^e siècle. Il est moins l'expression d'une imitation que d'une expérience douloureuse et féconde. Cette expérience emprunte à l'époque l'« élément relatif, circonstanciel », « qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau »¹⁴.

Le poème repose donc sur une dualité inhérente à ses structures stylistiques. Cette dualité répond à celle de l'art et de l'homme: « La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps »¹⁵. Si l'esclavage érotique est l'âme du poème, le style en est le corps. L'art est, en définitive, le reflet d'un « tempérament », d'une « époque » et d'une « mode ». Il est « relatif » et « circonstanciel ». Il est voué à l'échec et à la mort; mais il sauvegarde sa pérennité en étant le témoignage d'une douleur et le souvenir d'une dignité.

(14) *OC*, II, P. 685.

(15) *Ibid.*, P. 685-686.